



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ucieleśniona post-narracja sztuki współczesnej

Author: Iwona Tomas

Citation style: Tomas Iwona. (2016). Ucieleśniona post-narracja sztuki współczesnej. W: M. Łączyk, A. Pyrzyk-Kuta (red.), "Ekspresja ruchu : ciało - kreacja - komunikat" (S. 87-100). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Iwona Tomas

UCIELEŚNIONA POST-NARRACJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Abstract

This article considers the issue of the proliferation and utterly undisputed expansion of embodied post-narrative of contemporary art and the significance of human somatic sphere in art projects taking the form of performance. In contemporary times the human body becomes a bearer, a tool, or an information-cognitive channel, being indeed aptly termed a hybrid medium actively involved in organized artistic events. It may therefore be considered an irreplaceable component of contemporary art, as it facilitates embodied communication which oftentimes takes on a difficult, irritating, or even repulsive aspect.

Keywords: *embodiment, narrative, contemporary art, avant-garde art, body.*

Wprowadzenie

Niniejszy tekst jest rozważaniem na temat proliferacji i niepodważalnej ekspansji ucieleśnionej post-narracji sztuki współczesnej oraz znaczenia sfery somatycznej człowieka w przedsięwzięciach artystycznych przybierających formę performansu. Ludzkie ciało w dzisiejszych czasach staje się nośnikiem, narzędziem oraz kanałem informacyjno-poznawczym, zyskując miano hybrydowego medium czynnie zaangażowanego w organizowane zdarzenia artystyczne. Określić je można zatem jako niezastąpiony składnik sztuki współczesnej, dzięki któremu możliwa staje się ucieleśniona komunikacja, nierzadko przybierająca formę trudną, drażniącą, a wręcz – odpychającą.

*Ciało podobne jest do zdania, które pragnie,
abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy
i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów
odkryli na nowo jego prawdziwy sens.*

Hans Bellmer

Niezaprzeczalnie pożądaną, aczkolwiek niesamowicie dynamiczną proliferację oraz dyferencjację kierunków i nurtów sztuki w okresie trwania Wielkiej Awangardy, utożsamianej ze specyficzną tendencją artystów do kategoriycznego zrywania z estetyczną kategorią *mimesis* oraz do poszukiwania własnych środków artystycznego wyrazu, uznać można za łagodny początek baudrillardowskiego końca sztuki, która zresztą

nie umiera dlatego, że jej już nie ma, umiera dlatego, że jest jej aż nazbyt wiele¹.

Sztuka współczesna to pojęcie bogate, szerokie, wielopłaszczyznowe i przede wszystkim niejednolite, przybierające jednocześnie charakter zjawiska utożsamianego zarówno z definitywnym stanem agonialnym, poprzedzonym degrengoladą, rozwarstwieniem i specyficznym spiskiem (według Jeana Baudrillarda²), jak i z detronizacją pewnej obowiązującej wcześniej narracji (według Arthura Danto³) wraz z automatycznym i nieuchronnym zastąpieniem jej post-narracją. Niezależnie od poglądu na temat kondycji sztuki współczesnej i kierunku, w jakim ewoluuje (bądź dewaluuje), bezsporny wydaje się fakt, że w jej obrębie nastąpiła niesamowita zmiana w postrzeganiu roli ludzkiego ciała w działaniach artystycznych, przybierających kształt namacalnego zdarzenia nakłaniającego do współuczestnictwa, współdoświadczenia, współodczuwania i współtworzenia:

Zamiast tworzyć dzieła, artyści wytwarzają coraz częściej zdarzenia, które wikłają nie tylko ich samych, lecz także odbiorców, oglądających, słuchaczy,

¹ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. RED. K. NADANA. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2006, s. 108.

² Ibidem.

³ A.C. DANTO: *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Przeł. M. SALWA. Kraków, Universitas, 1997.

widzów. W związku z tym w rozstrzygającym punkcie zmieniają się warunki produkcji i recepcji sztuki. Centralnej roli w tych procesach nie pełni już oderwane i niezależne od swoich odbiorców egzystujące dzieło sztuki, które powstało jako obiekt w wyniku kreatywnej czynności artysty-podmiotu, a postrzeganie i pojmowanie pozostawiało podmiotowi-odbiorcy. Zamiast tego mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza⁴.

Specyficzny zwrot performatywny w sztuce współczesnej, rozumiany jako przeniesienie barycentrum oddziaływań z zamalowanego płótna i muzeów do życia codziennego i działania, zredefiniował rolę ciała, które stało się nie tylko nośnikiem informacji, ale i ich przekaznikiem (od i dowewnętrzny) ze względu na umiejętność doświadczenia. Zmiana ta zyskała ucieleśniony kierunek, którego podstawy tworzą *embodiment theories*, uwypuklające

nacisk na rolę, jaką w procesach przetwarzania informacji odgrywają mechanizmy percepcyjne, informacje z ciała i o ciele oraz mechanizmy działania⁵.

Straż przednia, dada i anartysta jako inicjatorzy zmian

Rozważając zagadnienie hipertrofii ucieleśnienia w sztuce współczesnej, należy wyjść od początku radykalnych zmian, które w sposób bezpośredni przyczyniły się do załamania się obowiązującej narracji. Ten początek stanowią bez wątpienia działania awangardowe z ruchem dada i Marcelem Duchampem na czele. Pojęcie „straży przedniej”, czyli awangardy⁶, może być traktowane jako skrupulatnie wyodrębniony i zamknięty

⁴ E. FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag, 2004, s. 29. Cyt. za: A. ZEDLER-JANISZEWSKA: *O dawnych i dzisiejszych reinterpretacjach awangardy*. W: *Wiek awangardy*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków, Universitas, 2006, s. 16–17.

⁵ P. WINKIELMAN, P.M. NIEDENTHAL: *Ucieleśniony emocjonalny umysł społeczny*. W: *Psychologia poznania społecznego*. Red. M. KOSSOWSKA, M. KOFTA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 84.

⁶ Awangarda (franc. *avantgarde*) oznacza dosłownie straż przednią.

datami (1905–1930) okres w dziejach sztuki oraz – znacznie szerzej – jako specyficzna tendencja, postulat czy ideologiczne założenie o charakterze rewolucjonizującym, przybierające formę „buntu przeciw konwencjom ograniczającym twórcze myślenie i wyobraźnię”⁷. Data pojawienia się formacji awangardowej zapoczątkowała wiele postępowych zmian w dotychczas uporządkowanej sztuce, wprowadzając zamęt artystyczny, poszerzając, integrując i konsolidując zakres przedsięwzięć, negując galeryjno-muzealny establishment i odrywając się od sztuki (za) wysokiej. Piętrzące się latami poczucie nieaktualności sztuki i niechęć w stosunku do sztampowych środków artystycznych znalazły ujście w działaniach *stricte* awangardowych, których specyfikę i istotę wyznaczały i dookreślały ogólnoeuropejskie i ogólnoswiatowe kierunki, takie jak kubizm, ekspresjonizm, futuryzm, dadaizm, konstruktywizm i surrealizm⁸. Wykrystalizowanie się wielowarstwowej i niejednoznacznej nowej sztuki (rozumianej jako sztuka Wielkiej Awangardy) należy uznać za czynnik inicjujący i katalizujący proces sukcesywnego zrywania z dotychczasową tradycją artystyczną (szczególnie mimetyczną), a jednocześnie za element dynamizujący akcję pojawiania się prekursorskich i niepodważalnie nowatorskich rozwiązań, których charakter ucieleśniony można odnaleźć m.in. w ruchu dadaistycznym. Ów ruch dada, mający u swoich podstaw m.in. antyestetyzm oraz artystyczny dynamizm, nawoływał do poszukiwania nowych środków poprzez swobodę w manipulowaniu dostępnymi materiałami i świadome przekraczanie pewnych utartych, nieaktualnych i wysłużonych granic jednopłaszczyznowych przedsięwzięć, co w sposób jednoznaczny potwierdza ich postulat:

Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysiączne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że uległa wstrząsom ostatnich tygodni [...]. Dada jest międzynarodowym wyrazem naszych czasów, wielkim buntem ruchów artystycznych, odbiciem artystycznym wszystkich ataków, kongresów, pokoju, rozruchu na giełdzie warzywnej, kolacji

⁷ R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997, s. 9.

⁸ G. DZIAMSKI: *Spoglądając na sztukę minionego wieku*. „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2–3, s. 2.

o północy w Esplanadzie itd., itd. Dada walczy o posługiwanie się w malarstwie nowymi środkami. [...] Precz z postawą estetyczno-etyczną!⁹

Dadaści podkreślali swoją świeżość, niechęć do przeszłości oraz konieczność powracania do pierwotności samą nazwą, która nawiązywała do dziecięcego gaworzenia, wyrażającego „to, co prymitywne, zaczynanie od zera, nowe w naszej sztuce”¹⁰, a ich nierównomierna i wielotorowa ekspansja stała się czynnikiem powodującym, że ruch ten, którego nie łączył żaden jednoznacznie wyodrębniony styl, określany był jako specyficzny „stan umysłu”¹¹. Ten osobliwy, dadaistyczny stan napięcia i chęci zmiany charakteryzował m.in. działalność Marcela Duchampa – anartysty¹², twórcy nietuzinkowych instalacji i quasi-instalacji określanych mianem *ready-mades*. Wystawianie przedmiotów gotowych lub delikatnie zmodyfikowanych, takich jak pisuar w pracy zatytułowanej *Fontanna* czy koło rowerowe umocowane na krześle w instalacji *Koło rowerowe*, uznać należy za przedsięwzięcie szokujące i innowacyjne zarazem, sztydzące w swojej prostej i osobliwej formie ze sztuki wysokiej i jej muzealno-galeryjnej pretensjonalności oraz z jej całkowitego i nader sztucznego odseparowania od zwyczajności, pospolitości i monotonii dnia codziennego. Marcel Duchamp zapoczątkował swoimi *ready-mades* szereg zmian, przenosząc ciężar interpretacyjnej aktywności na potencjalnego odbiorcę, zszokowanego nie tylko formą, ale i anonimowością dzieła, niewyrażającego i nie zdradzającego osobowości twórcy (czyli anartysty). Poprzez zabawę z prozaicznością i banalnością pozwolił na integrację sztuki i rzeczywistości, przygotowując grunt, na którym wyrosły

różne kierunki artystyczne – pop-art i neodadaizm, op-art (sztuka optyczna) i sztuka kinetyczna [...], czy nawet hiperrealizm, nie licząc wielkiej liczby indy-

⁹ Manifest dadaistyczny opublikowany w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, H. MORAWSKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1969, s. 292–297.

¹⁰ D. ADES: *Dadaizm i surrealizm*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Przeł. H. ANDRZEJEWSKA. Red. T. RICHARDSON, N. STANGOS. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980, s. 182–183.

¹¹ Ibidem, s. 182.

¹² Duchamp sam stosował tę nazwę wobec swoich działań i przedsięwzięć (zob. G. DZIAMSKI: *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984, s. 8).

widualnych działań, na które wywarły wpływ – od Josepha Beuysa po Gerarda Garouste’a – i które nie mogą być zrozumiałe bez odwołania do Duchampa¹³.

Jego działalność przybrała charakter zdarzenia odbiorcy z innością, a zdarzenie to od ucieleśnionego zdarzenia w sztuce dzieli niewiele.

Ekspresyjna odsłona performatywnej działalności

Peggy Phelan wyodrębniła trzy tradycje stanowiące koherentny fundament współczesnej sztuki performatywnej, nawiązujące do:

- historii teatru i kluczowego momentu pojawienia się nastawienia opozycyjnego w stosunku do realizmu;
- historii sztuk o charakterze plastycznym ze szczególnym uwzględnieniem działalności Jacksona Pollocka;
- współczesnej antropologii¹⁴.

Z perspektywy niniejszej pracy, ukierunkowanej na doświadczenie wynikające z działalności zawierającej się w obszarze zdarzeń wizualnych, szczególnie ważna wydaje się druga z wyodrębnionych wyżej pozycji – czyli przedsięwzięcia artystyczne amerykańskiego malarza Jacksona Pollocka, który w latach 40. XX wieku po raz pierwszy zaprezentował technikę action paintingu (malarstwa gestu, malarstwa akcji)¹⁵. Wydarzenie to, określane nierzadko jako jeden z najważniejszych epizodów w sztuce XX wieku, stało się przełomowe ze względu na całkowite zaangażowanie ciała w proces twórczy, opierający się na zautomatyzowaniu ruchów umożliwiających świadome i kontrolowane rozchłapywanie farby na płótnie w sposób wahadłowy i niepodważalnie ekspresyjny. Jackson Pollock, tworząc duże obrazy o kompozycji otwartej (mające charakter *all-over*) i nierzadko posługując

¹³ J.L. CHALUMEAU: *Historia sztuki współczesnej*. Przeł. A. WOJDANOWSKA. Warszawa, Vi-
zaPress&IT, 2007, s. 20.

¹⁴ M. KRAWCZAK: *Przestrzenie komunikacyjne performance art*. W: *Komunikacja przez
sztukę. Komunikacja przez język*. Red. B. BACZKOWSKI, P. GAŁKOWSKI. Poznań, Wyda-
wnictwo Zakładu Teorii i Filozofii Komunikacji IF, 2008, s. 101.

¹⁵ T. RUDOMINO: *Mały leksykon sztuki współczesnej*. Warszawa, Wydawnictwo Collage,
1990, s. 78.

się techniką drippingu¹⁶, podkreślał istotę procesu twórczego, który został zarejestrowany, a następnie opisany przez Hansa Namutha¹⁷ w sposób następujący:

Zachłapane płótno zakrywało całą podłogę. Panowała kompletna cisza. Pollock spojrzął na obraz. Nagle, zupełnie niespodziewanie, podniósł puszkę oraz pędzle i zaczął chodzić dookoła płótna. [...] Jego ruchy, z początku bardzo powolne, nabierały tempa. Niczym w tańcu rozlewał czarną, białą i rdzawą farbę, pokrywając nią leżące na ziemi płótno. Zupełnie zapomniał o naszej obecności, zdawał się nie słyszeć dźwięku pstrykającego aparatu fotograficznego¹⁸.

Dla Jacksona Pollocka płótno stanowiło zatem rodzaj inspirującej płaszczyzny, obszar działań, angażujących i integrujących sferę umysłową i somatyczną, a ciało zyskało miano niezastąpionego medium, które umożliwiała wizualizację artystycznych potrzeb, napięć i emocji. Integracja aktu malarskiego oraz ukierunkowanej aktywności fizycznej stała się krokiem ku performansowi, którego efektem w przypadku malarstwa gestu stało się płótno – idealny rejestrator każdego ruchu tworzącego artysty.

Zwrot performatywny, czyli sztuka współczesna o charakterze post-narracji ucieleśnionej

Na początku lat 60. XX wieku wskutek ekspansywnych poszukiwań artystycznych i działalności eksperymentatorskiej i reformatorskiej

wszystkie dziedziny sztuki w zachodniej kulturze przeżyły powszechny i nie-
możliwy do przeoczenia performatywny zwrot. Doprowadził on nie tylko

¹⁶ Według *Słownika terminów artystycznych i architektonicznych*: „półautomatyczna technika malarska, polegająca na wylewaniu farby na płótno i przez jego pochylanie tworzeniu ściekających, nieoczekiwanych form” (*Historia sztuki. Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*. T. 19. Red. K. KUBALSKA-SULKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996).

¹⁷ Hans Namuth był fotografem Jacksona Pollocka i świadkiem procesu twórczego jednego z jego dzieł.

¹⁸ A. ŚMIECHOWSKA: *Jackson Pollock. Mistrzowie sztuki nowoczesnej*. Warszawa, Add Media, 2010, s. 12–13.

do zasadniczych przemian w obrębie poszczególnych sztuk, ale także do powstania nowego gatunku artystycznego, zwanego sztuką akcji i performance. Granice między sztukami stawały się coraz bardziej płynne – pojawiła się tendencja, by tworzyć wydarzenia zamiast dzieł i bardzo często realizować je w formie przedstawień¹⁹.

Poszczególne dziedziny sztuki zostały więc ukierunkowane na polisen-soryczne, w pełni świadome zdarzenie, zwieńczone pewnym pożądanym doświadczeniem i intelektualno-emocjonalną aktualizacją widza. Działania performatywne, włączając i angażując odbiorcę w doznanie, poznanie i uczestnictwo, pozwalają mu (a wręcz przymuszają go) do odkrycia fizycznych i sensorycznych aspektów tegoż właśnie działania, którego dziełem nie jest wytwór materialny o charakterze trwałym i wystawienniczym, a czyn i świadome działanie²⁰. Ciężar tychże oddziaływań artystycznych w ich kulminacyjnym punkcie zostaje przeniesiony z obszaru wystawienniczego establishmentu w sferę *praxis*, kontynuując niejako awangardowy postulat o włączaniu i przenoszeniu sztuki w obszar życia codziennego i zmiennej rzeczywistości. Performatywne zdarzenia artystyczne, zyskujące coraz większą popularność, charakteryzują się zatem specyficzną somatycznością, interpretowaną w tym artykule przez pryzmat ucieleśnienia, destabilizacją znanych zasad i algorytmów rzeczywistości, delimitacją czasową oraz iterowalnością i nastawieniem na odbiorcę²¹. Świadome zintegrowanie tych cech

prowadzi do powstania performansów. To one przenoszą wykonawców do przestrzeni publicznej. Czynią je zdarzeniami społecznymi. Są niczym wehikuł umożliwiający transformację zwykłych czynności w formy przykuwające uwagę widzów, a nierzadko budząc ich ekscytację²².

¹⁹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008, s. 23.

²⁰ A. KAWALEC: *Droga i drogi w sztuce performance*. „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 18, s. 94.

²¹ J. WACHOWSKI: *Performans*. Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2011, s. 232–297.

²² Ibidem, s. 234.

Pojęcie czynności – szczególnie istotne z perspektywy działań performatywnych – rozumiane jako *an act* posiada „trzy rozgałęzienia: robienie (*to act*), czynienie (*to do*) i wykonywanie (*to perform*)”²³. Pierwszy rodzaj czynności to akty urzeczywistniające się mimowolnie, drugi – podejmowane świadome, a trzeci – podejmowane z całkowitą świadomością „z myślą o domniemanych widzach”, stanowiące rodzaj schechnerowskiego „okazanego działania”, które charakteryzuje właśnie performans, interpretowany i rozumiany jako zdarzenie świadome i widowiskowe jednocześnie²⁴. Działania performatywne w swoim założeniu gloryfikują rolę widza, który nie jest jedynie biernym inwigilatorem i anonimowym podglądaczem, ale emancypując i partycypując w widowisku, staje się jego współtwórcą, a nie-rzadko – decydującą, katalizującą i modyfikującą przebieg części. Dzięki temu działania performerów z układu typowo asymetrycznego ewoluują w zdarzenie angażujące i silnie oddziałujące, o charakterze typowo symetrycznym:

Anthony Howell zauważa, że tradycyjny teatr oparty jest na układzie woyerystycznym, widz niejako „podgląda” aktorów w czasie gry. Jest to jednak tylko rodzaj umowy, ponieważ publiczności dostępne jest tylko to, co dzieje się na scenie, czyli ogląda (podgląda) tylko to, co wolno jej zobaczyć. Prowadzi to do odizolowania widowni od aktorów i akcji scenicznej. Układ ten można nazwać asymetrycznym, gdyż komunikacja jest w przeważającej części jednostronna – skierowana do widza. Modelowy performans charakteryzuje się układem symetrycznym, czyli takim, w którym komunikacja odbywa się w obie strony. Anthony Howell nazywa ten układ – homeostatycznym²⁵.

Za sugestywną wizualizację założeń performatywnych uznać można akcję *Rhythm 0* Mariny Abramović, która oddała się w ręce publiczności, wyrażając zgodę na wszystko, co będą robić z nią zebrani ludzie mający do dyspozycji 72 różnorodne przedmioty (od szminki, płatków róż, miodu poprzez łańcuch aż do nabitego pistoletu). W konsekwencji akcję

²³ M. CARLSON: *Performatyka wczoraj i dziś*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. „Dialog” 2007, nr 7–8, s. 122.

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. KRAWCZAK: *Przestrzenie komunikacyjne performance art*. W: *Komunikacja przez sztukę...*, s. 102.

musiano przerwać przed planowanym czasem ze względu na stosowane wobec artystki okrucieństwo oraz sytuację zagrażającą jej życiu (przyłożenie nabitego pistoletu do jej skroni). Zaplanowane przedsięwzięcie zostało całkowicie zdeterminowane działalnością zgromadzonej widowni, która przestała nią być w momencie wydanego przez performerkę oświadczenia. Co więcej, w tymże przypadku zgromadzeni ludzie wpłynęli na czas trwania performansu, podkreślając jego delimitacyjny charakter. Każde bowiem przedsięwzięcie z zakresu *to perform* posiada pewien początek i zakończenie, o których decyduje albo sam artysta, albo zebrani wokół niego odbiorcy (indywidualnie bądź zbiorowo). W przypadku opisywanego performansu elementem decydującym stali się uczestnicy, u których bierność Mariny i nieoczekiwana zmiana ról – urzeczywistniona poprzez przeniesienie konieczności inicjowania i kontynuowania poszczególnych wydarzeń na odbiorców – wzbudzała i potęgowała agresję. Opisana sytuacja artystyczna ukazuje niekonwencjonalny sposób eksploracji niejasnych systemów społecznych, zintegrowanych z oddziaływaniem na płaszczyźnie jednostka – społeczeństwo poprzez zbliżenie się do widza, zamianę ról, zszokowanie go i nawiązywanie emocjonalno-fizycznego kontaktu, co postulował między innymi Jacques Ranciere, pisząc:

widza trzeba uwolnić od pasywności tego, kto tylko patrzy, kto ulega fascynacji widowiskiem i utożsamia się z osobami na scenie. Trzeba mu zaoferować spektakl osobliwy, nietypowy, zagadkę, która wciągnie go w dociekanie na temat przyczyn swej osobliwości²⁶.

Cechą charakterystyczną działań z zakresu performansu jest – oprócz wspomnianej już aktywizacji widza, inicjowania poczucia niestałości i niepokoju oraz delimitacji – iterowalność, rozumiana jako niedokładna powtarzalność, czyli możliwość powtórzenia zaplanowanej sytuacji, akcji, wydarzenia, ale w oderwaniu od powtórnego, zupełnie identycznego odtworzenia. Powtórzenia iterowalne, nie mając „aspiracji do wiernego kopiowania wzorca”²⁷, uświadamiają, że dokładna rekonstrukcja i replikacja zdarzenia jest niemożliwa ze względu na sytuacyjne niuanse i osobliwości

²⁶ J. RANCIERE: *Widz wyemancypowany*. Przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka polityczna” 2007, nr 13, s. 312.

²⁷ J. WACHOWSKI: *Performans...*, s. 287.

tkwiące w zaplanowanej akcji. Różnice między poszczególnymi powtarzalnymi i iterowalnymi performansami są uzasadnione tym, że fundamentalną materią każdego przedsięwzięcia tego typu jest ciało, stanowiące epicentrum wszystkich oddziaływań. W performansach działanie przybiera trojaki charakter – może być skupione na ciele (ciało jako materiał), na czynie przez ciało (ciało jako medium, środek) oraz wokół ciała (ciało jako inspiracja, czynnik inicjujący i katalizujący proces lub przedsięwzięcie artystyczne). Mimo różnorodności oddziaływań na, przez i wokół ciała sfera somatyczna człowieka stała się niezastąpionym środkiem komunikacyjnym i medium poznawczym, za pomocą którego możliwe staje się przełamanie pewnego obowiązującego tabu i wywołanie aury zgorszenia, szoku, niedowierzania i w konsekwencji konsternacji, zwieńczonej podjęciem próby odkodowania, rozszyfrowania i zrozumienia. Ucieleśniona post-narracja sztuki współczesnej staje się zatem narracją odnajdującą kanał komunikacyjny, informacyjny i poznawczy w „afirmowaniu intelektualizowanej fizyczności”²⁸, co w sposób szczególny uwypatnia się w świetle teorii *embodied-embedded mind*, której zwolennicy twierdzą, że

wiele cech poznania jest ucieleśnionych, a to znaczy, że są one silnie zależne od charakterystyki fizycznego ciała sprawcy, tak że ciało (poza mózgiem) tego sprawcy gra ważną rolę przyczynową lub fizycznie konstytutywną w poznawczym przetwarzaniu tego sprawcy²⁹.

Poznanie zatem – w myśl teorii ucieleśnionych – przebiega za pośrednictwem ciała, a nie tylko mózgu, i nie posiada wyłącznie charakteru obliczeniowego czy symbolicznego³⁰. W związku z tym, że somatyczne doświadczenia mogą być uznane za czynnik inicjujący poznanie za pośrednictwem ucieleśnionego umysłu, sztuka performansu staje się sztuką poznania, generowaną przez transgresyjność podjętych działań.

²⁸ K. KRASOŃ: *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu. Integracja sztuki i edukacji w rozwoju i transgresji potencjału człowieka*. Kraków, Universitas TAIWPN, 2013, s. 112.

²⁹ P. NOWAKOWSKI: *Czy (i jak) ucieleśnienie może wyjaśniać poznanie?* [online]. Dostępny w internecie: <http://marcinmilkowski.pl/downloads/PN-wyjasnianie-ucieslenienia.pdf> [data dostępu: 26.04.2016].

³⁰ B. TRYBULEC: *Umysł zakorzeniony czy rozszerzony? Napięcie w koncepcji poznania usytuowanego*. „Filozofia i Nauka” 2014, t. 2, s. 133.

Post-narracja zwrotu performatywnego w sztuce może być utożsamiana ze świadomym obcowaniem z własnym ciałem, które wykracza poza formę prostego narzędzia i deprecjonuje swą zakorzenioną dotychczas przedmiotowość, zyskując jednocześnie na podmiotowości i stając się artystycznym medium eksploracyjno-empirycznym. Co więcej, doświadczenie cielesne w sztuce współczesnej coraz częściej staje się wydarzeniem eksperymentatorskim o podłożu psychologiczno-społecznym, niosącym znaczny ładunek emocjonalny i cechy przedsięwzięcia transgresyjnego i wykraczającym poza granice estetyczno-moralne oraz możliwości fizyczne samego artysty. W związku z powyższym post-narracja sztuki współczesnej zdaje się stwarzać nowe możliwości poznawcze, często społecznie nieakceptowane, ale zawsze podszyte oświeceniem intelektualnym w sztuce naszego wieku.

Próba podsumowania

Zwrot performatywny w sztukach wizualnych włączył sferę somatyczną człowieka w przedsięwzięcia eksperymentatorskie, nadając mu nową, bezpretensjonalną i nierzadko antyestetyczną „moc wywrotową”³¹, która została mu odebrana wieki temu kartezjańskim twierdzeniem, że „natura cielesna jest przedmiotem czystej matematyki”³². W czasach współczesnych ciało przestało być obszarem przedmiotowo idealizowanym, a zyskało wymiar realny, rzeczywisty – a tym samym drażniący, poruszający, obrzydający i w pełni angażujący. Stało się głównym składnikiem sztuki o charakterze typowo hybrydowym, łączącym cechy narzędzia, medium, obrazu, ale i kanału poznawczego, umożliwiającego analizę i ucieleśnioną reinterpretację przedstawianego problemu.

Sztuka współczesna niejako wchłonęła ludzkie ciało, nadając mu nowy wymiar, znaczenie i funkcję. Post-narracja sztuki współczesnej zyskuje zatem charakter ucieleśniony, który nierzadko budzi kontrowersje, sprzeczne emocje i ogólną niechęć, ze względu na konieczność wykraczania poza

³¹ A. MARZEC: *Obrazoburcze ciało. Ciało jako miejsce subwersji i oporu*. W: *(Nad)użycia ciała w kulturze*. Red. T. RACHWAŁ, K. WIĘCKOWSKA. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012, s. 48.

³² R. DESCARTES: *Medytacje o filozofii pierwszej*. Przeł. J. HARTMAN. Warszawa, Zielona Sowa, 2001, s. 97.

znaną, przyjemną i bezpieczną estetykę oraz na przymusowość poznania wielotorowego, wielozmysłowego, zaistniałego wskutek detronizacji wzroku w odbiorze i poznaniu sztuki. Mimo trudności, jakie ucieleśniona post-narracja stwarza i umyślnie nawarstwia, należy pamiętać, że:

Gloryfikowanie sztuki minionych epok, bez względu na to, jak była ona wspa-
niała, równa się celowemu karmieniu się pewną iluzją co do filozoficznej
natury sztuki. Świat sztuki współczesnej jest ceną, jaką przyszło nam zapłacić
za filozoficzne oświecenie...³³.

Bibliografia

- ADES D.: *Dadaizm i surrealizm*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Przeł. H. ANDRZEJEWSKA. Red. T. RICHARDSON, N. STANGOS. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, H. MORAWSKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1969.
- BAUDRILLARD J.: *Spiszek sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Red. K. NADANA. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2006.
- CARLSON M.: *Performatyka wczoraj i dziś*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. „Dialog” 2007, nr 7–8.
- CHALUMEAU J.L.: *Historia sztuki współczesnej*. Przeł. A. WOJDANOWSKA. Warszawa, VizjaPress&IT, 2007.
- DANTO A.C.: *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Przeł. M. SALWA. Kraków, Universitas, 1997.
- DESCARTES R.: *Medytacje o filozofii pierwszej*. Przeł. J. HARTMAN. Warszawa, Żelona Sowa, 2001.
- DZIAMSKI G.: *Spoglądając na sztukę minionego wieku*. „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2–3.
- DZIAMSKI G.: *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008.

³³ A.C. DANTO: *Po końcu sztuki*..., s. 12.

- Historia sztuki. Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*. T. 19. Red. K. KUBALSKA-SULKIEWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- KAWALEC A.: *Droga i drogi w sztuce performance*. „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 18.
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.
- KRASOŃ K.: *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu. Integracja sztuki i edukacji w rozwoju i transgresji potencjału człowieka*. Kraków, Universitas TAIWPN, 2013.
- KRAWCZAK M.: *Przestrzenie komunikacyjne performance art*. W: *Komunikacja przez sztukę. Komunikacja przez język*. Red. B. BACZKOWSKI, P. GAŁKOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Zakładu Teorii i Filozofii Komunikacji IF, 2008.
- MARZEC A.: *Obrazoburcze ciało. Ciało jako miejsce subwersji i oporu*. W: *(Nad)użycia ciała w kulturze*. Red. T. RACHWAŁ, K. WIĘCKOWSKA. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- RANCIERE J.: *Widz wyemancypowany*. Przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka polityczna” 2007, nr 13.
- RUDOMINO T.: *Mały leksykon sztuki współczesnej*. Warszawa, Wydawnictwo Col-lage, 1990.
- ŚMIECHOWSKA A.: *Jackson Pollock. Mistrzowie sztuki nowoczesnej*. Warszawa, Add Media, 2010.
- TRYBULEC B.: *Umysł zakorzeniony czy rozszerzony? Napięcie w koncepcji poznania usytuowanego*. „Filozofia i Nauka” 2014, t. 2.
- WACHOWSKI J.: *Performans*. Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2011.
- WINKIELMAN P., NIEDENTHAL P.M.: *Ucieleśniony emocjonalny umysł społeczny*. W: *Psychologia poznania społecznego*. Red. M. KOSSOWSKA, M. KOFTA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- ZEDLER-JANISZEWSKA A.: *O dawnych i dzisiejszych reinterpretacjach awangardy*. W: *Wiek awangardy*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków, Universitas, 2006.

Źródła internetowe

- NOWAKOWSKI P.: *Czy (i jak) ucieleśnienie może wyjaśniać poznanie?* [online]. Dostępny w internecie: <http://marcinmilkowski.pl/downloads/PN-wyjasnianie-ucieleśnienia.pdf> [data dostępu: 26.04.2016].